

С.В. РАХМАНИНОВ.

**СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА «ОСТРОВ МЁРТВЫХ»:
«ВСТРЕЧА» С А. БЕКЛИНЫМ – «ВСТРЕЧА» С СИМВОЛИЗМОМ?**

«Ни в своих взглядах, ни в творчестве С.В. Рахманинов не был симболистом, хотя писал романсы на слова Н. Минского, Д. Мережковского, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, А. Белого, А. Блока, В. Брюсова», – столь крайнее высказывание Е. Назайкинского подводит черту под определенной, длительной и едва ли не всеобщей в отечественном музыкознании традицией воспринимать С.В. Рахманинова как завершителя эпохи русской музыкальной классики XIX столетия, как безусловного «реалиста».

Такая односторонняя трактовка стилевой принадлежности рахманиновского творчества, во-первых, не соответствует реальным слуховым впечатлениям от музыки С.В. Рахманинова с её зыбкой и неоднозначной эмоционально-психологической атмосферой. Во-вторых, признание его «классичности» не объясняет его пристрастия на протяжении длительного времени к литературным и художественным источникам другого стиливого направления, которое невозможно игнорировать, – символизма.

Названный подход оказывается зачастую неплодотворным и в идейно-образном истолковании целого ряда произведений. Примером может служить исследовательская ситуация, сложившаяся вокруг симфонической поэмы «Остров мёртвых» (1909), первого из крупных произведений композитора, связанного с опорой на символистский «сюжет». До настоящего времени оно не имеет ни устоявшейся художественной оценки, ни убедительной образно-содержательной интерпретации, ни даже последовательного аналитического описания. А между тем, это произведение оказывается значительным в творческом пути композитора, хотя бы уже потому, что открывает собой целую эпоху в рахманиновском творчестве, связанную со стабильным обращением к символистским первоисточникам.

Задачей настоящей статьи является анализ симфонической поэмы «Остров мёртвых» с точки зрения её стилистической и идейно-образной соотносимости с художественным миром картины А.Беклина. Это и может дать ключ к более адекватному представлению о воздействии на творчество композитора одного из влиятельнейших направлений в русском искусстве начала XIX века – символизма.

Симфоническая поэма была создана в 1909 г. в результате сильного художественного впечатления от черно-белой репродукции картины швейцарского художника-символиста А. Беклина. Позднее Рахманинов отмечал свою привязанность именно к черно-белому варианту картины: «Меня не очень тронул колорит полотна. Если бы я сначала увидел оригинал, то, может быть, не сочинил бы свой «Остров мёртвых». Картина мне больше понравилась в черно-белом варианте».¹

¹ Брянцева В. С.В.Рахманинов. – М.,1976. – С.394.

Для Рахманинова, очевидно, оказался важным не конкретный ряд, не живописная красочность, «экзотика», несомненно присутствующая в оригинале картины, а скупая метафоричность черно-белой репродукции, её бытийная художественная идея. При этом важно, что идея этой картины явилась едва ли не сквозной для европейского и русского искусства рубежа веков, что и обусловило необычайную популярность беклиновского полотна в то время. Образ невидимой, зыбкой грани между миром материальной жизни и миром «по ту сторону» реальности, тема конечности и бесконечности человеческого бытия представлена в целом ряде значительных произведений этого времени, будучи заданной одним из родоначальников европейского символизма М. Метерлином (например, «Там внутри», «Непрошенная», «Слепые», «Смерть Тентажиля» и др.)

Типичная для художественного сознания времени экзистенциальная идея воплощена в произведении А. Беклина с помощью типизировавшихся в символистском искусстве образных метафор. К их числу можно отнести, например, образ острова, омываемого морем,² образы древнегреческой мифологии – кипарисы, символическую фигуру человека в задрاپированных белых одеждах – образ проводника, ассоциирующегося с перевозчиком душ в царство мертвых – Хароном; а также образ гондолы. Актуальная для эпохи, пронизанной эсхатологическими настроениями, тема погружения в пограничное состояние между бытием и инобытием воплотилась на картине в мифологизированной «сюжетной» форме. На полотне изображена скользящая по водной глади гондола с символической фигурой человека в ней, медленно подплывающая к острову. («Остров» у Беклина (мир «по ту сторону» реальности) – мир, скрытый за кипарисами и белыми стенами под покровом тишины, молчания, некой тайны, непостижимой, закрытой от зрителя. При этом и сама эмоциональная атмосфера картины симптоматична для символистской эпохи. В ней отсутствуют настроения гнетущие, мрачные, скорбные, которые, казалось бы, естественно должны сопровождать данную тематику. На картине же, наоборот, светлый, белый колорит, образ покоя, тишины, света. Все это переводит её восприятие в философско-медитативный план: главным становится не воплощение конечности жизни, а размышление о тайне бытия. Проблема конца человеческой жизни переносится из феноменального, событийного плана в онтологический.

Но насколько образный мир, художественная идея симфонической поэмы С.В.Рахманинова «Остров мёртвых» соответствует её сюжетному прообразу, который, как мы видим, словно бы концентрирует в себе наиболее важные признаки символистской поэтики?

²Образ острова становится едва ли не самым излюбленным в это время. Вспомним картины Лейстикова «Остров любви», К.Сомова «Остров любви», Г.Кальбе «Золотой остров», К. Богаевского «Берег моря» и т.д. И в русской символистской опере встречается образ острова. «Кашеевна» живет на острове в теплых морях («Кашей бессмертный», Римский-Корсаков), царицей острова «между небом и землей» называет себя Шемаханская царица («Золотой петушок», Римский-Корсаков). В творчестве Рахманинова уже появлялся этот образ – романс «Островок» на текст Бальмонта, чуть ранее на эти же слова написал свой романс Танеев.

Практически все авторы, писавшие об этом произведении (А. Алексеев, В. Брянцева, Ю. Келдыш, П. Прокофьев, О. Соколова, Ю. Энгель) ставят вопрос о несоответствии содержания картины А. Беклина и симфонической поэмы С.В. Рахманинова. В то же время, художественная идея «Острова мёртвых» исследователями трактуется по-разному. Так, по мнению О. Соколовой, «воплощение вечности жизни в непрерывном движении моря – вот главное, что привлекает художника, вот основная идея его поэмы».³ Тогда как Ю. Энгель, например, определяет противоположную концепцию симфонической поэмы: «Вместе с занимающейся зарёй Рахманинов хочет заглянуть по ту сторону беклиновских стен, не в преддверие, а в самую обитель мёртвых. И, заглянув, видит там не сумерки античного элизума, а чуть ли не дантовский ад и чистилище, с терзаниями, скрежетом зубным».⁴ Однако все эти выводы исследователей не обосновываются аналитически. Вне поля зрения музыковедов оказываются как стилистические новации этого сочинения в сравнении с более ранними рахманиновскими сочинениями, так и необычайность его композиционно-драматургического решения.

Какова же художественная идея симфонической поэмы, иницированная одним из типичнейших образцов символистского искусства?

Симфоническая поэма «Остров мёртвых» состоит из двух относительно больших разделов и коды. Первый раздел и кода представляют слушателю картину бескрайнего морского пространства, безжизненной мертвой глади. Основной темой этих разделов является тема «водной стихии», троекратное повторение которой и формирует логику композиции. Однако, образ «моря» у Рахманинова статичен и находится в пределах единой гаммы эмоционального состояния. Постепенное количественное прибавление все большего числа инструментов и акустическое усиление мощности, объема звукового пространства, сопровождающее каждое новое появление темы «водной стихии», не дают качественного изменения образа, а обозначают лишь приближение или удаление относительно слушателя-наблюдателя, смену его пространственной координаты. «Вехами» этого «пути» становятся новые тематические образования (тема «гаинственного зова», хорал медно-духовых инструментов, средневековая секвенция «Dies irae»). Через ряд этих звукообразов Рахманинов как бы постепенно уточняет значение образа «морского пространства». Каждое из представленных тематических образований ассоциируется у слушателя с внечеловеческим, внеличным началом. «Море» в «Острове мёртвых» – это не граница между жизнью и смертью, а это сама мертвая зона, безжизненное пространство, омываемое с двух сторон (первый раздел и кода) сам «остров» (второй раздел поэмы).

В отличие от единого колорита беклиновского полотна, второй раздел симфонической поэмы (16 такт ц.14) резко контрастен музы-

³ Соколова О. Симфоническис произведения С.В.Рахманинова. – М.: 1957. – С.98-99.

⁴ Энгель Ю.Д. Глазами современника. Избранные статьи. – М.: 1971. – С.262.

кальной атмосфере крайних разделов. Вместо мертвенного покоя здесь перед слушателем предстают емкие, эмоционально-окрашенные эпизоды, скрепленные по принципу монтажа, объединяемые одним качеством – «узнаваемостью», слуховой ассоциативностью с давно знакомым музыкальным материалом – «своим» и «чужим».

Первый эпизод второго раздела построен на развитии темы лирико-экспрессивного характера, внимательное вслушивание в музыкальную ткань которой вызывает ассоциации с темой среднего раздела пьесы П.И. Чайковского «Октябрь» из фортепианного цикла «Времена года». Темой второго эпизода стала аллюзия с темы колокольного звона из оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» (начало второй картины пролога). В основу третьего эпизода второго раздела положен «свой» музыкальный материал, перешедший из Второй симфонии композитора и уже звучавший в первом разделе симфонической поэмы (хорал медно-духовых инструментов).

В то же время, само наличие такого контрастного материала в симфонической поэме является следствием совершенно иной, отличной от Беклина, художественной идеи.

Не тайна смерти, посмертного существования, запечатленного художником, а тайна жизни, затерянной в океане мертвой материи, как представляется, воплощена в поэме Рахманинова. Бесстрастным образам вечного безмолвия (первый раздел и кода) противостоит центральная часть (второй раздел), в которой композитор воплотил основные, по его представлению, в то время, окрашенному эсхатологическими умонастроениями эпохи, ключевые стимулы, пружины, энергии человеческого бытия – тревога, ожидание грядущих «неслыханных перемен» (колокольный эпизод – аллюзия с темы колокольного звона из оперы Мусоргского «Борис Годунов») и напряженнейшее, и скорее всего, безнадежное устремление к счастью (лирико-экспрессивный эпизод – аллюзия с темы П.И. Чайковского).

Подтверждением вышесказанного может служить одно из редких высказываний самого С.В. Рахманинова о симфонической поэме и, в частности, о теме первого эпизода второго раздела: «Она должна быть огромным контрастом по всему остальному, её надо исполнять быстрее, более нервно и эмоциональнее: так как это место не связано с образом «картины», оно в действительности своего рода дополнение к ней, и поэтому контраст чрезвычайно необходим. Сначала – смерть, потом – жизнь».⁵

При безусловном наличии аналогий между картиной и поэмой (образы острова и мертвенного моря, как предела человеческого бытия) не только сюжетная «канва», но и мера конкретности «пространства» и «времени» совершенно различна в этих произведениях. Сюжет картины воспроизводит «мотивы» греческой мифологии (наднациональной, универсальной), а также траурную символику разных эпох и разных культур, что способствует восприятию картины как бы вне конкретного времени и пространства.

⁵ СОКОЛОВА О. Симфонические произведения С.В.Рахманинова. – М.:1984. – С.83.

Если локальное «время» «действия» в поэме Рахманинова также трудно определимо, то «пространство» имеет более конкретные очертания. Помимо универсальной общеевропейской музыкальной звукообразности – хорал, романтические «зовы», средневековая секвенция «Dies irae» – в музыке Рахманинова представлены разные пласты русских национальных традиций. Это колокольные звоны, как проявление общенационального, надиндивидуального плана культуры, актуализирующегося в переломных, кризисных ситуациях; романсовая интонационность как выражение индивидуальных лирических эмоций, запечатленных в устойчивых формах городского национального быта, а также и узнаваемая музыкальная символика, генетически связанная с типичными звукообразами музыки крупных отечественных композиторов-классиков – М.П. Мусоргского и П.И. Чайковского.

Каково же влияние символистского первоисточника на стилистику музыкального произведения?

Для воплощения собственной художественной идеи в симфонической поэме композитор привлекает в качестве «вечных» примет, ключевых признаков мироустройства целый ряд образов, являющихся наиболее значимыми в эпоху символизма: колокольные звоны, близкие идее «сборности», символ перемен; моменты полной тишины – вслушивание «в тайны жизни и смерти», ⁶ «великое «ничто», из которого рождается жизнь и в которое она, угасая, уходит»⁷, таинственные «зовы» как отзвуки «иных», безразличных к человеку миров; средневековую секвенцию «Dies irae» – «интернациональный» символ неизбежной смерти.

В центре внимания оказывается граница, разделяющая бытие и инобытие, реальное и сущностное, материальное и запредельное. «Вызвать непосредственное постижение сокровенной жизни сущего снимающим все пелены изображением явного таинства этой жизни – такую задачу ставит себе не только реалистический символист...»⁸ Такую задачу ставит себе и Рахманинов в этом произведении. «Остров мёртвых» – это первая попытка воплотить тайну бытия в онтологическом, в философском плане. Если в Первой (1895) и Второй симфониях (1906-1907), например, при всей новизне образной палитры отчетливо различны монолог лирического героя, голос индивидуального самовыражения, то в «Острове мёртвых» – совершенно иная авторская позиция. Здесь нет голоса индивидуального сознания, «говорящего» от лица «я», нет лирического героя, скорее, это попытка дистанцироваться от воплощаемого, раздвижение мировоззренческих горизонтов, художественный опыт построения цельной картины человеческого бытия в космической плоскости вообще, «познание миро-

⁶ Яроцкий С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. – М., 1978. – С.209.

⁷ Там же.

⁸ Иванов В.И. Две стихи в современном символизме // Русские философы. Антология. – М., 1993. – С.231.

здания».⁹ В этом смысле художественная идея «Острова мёртвых» близка положению В. Брюсова о назначении «нового» искусства: «...быть познанием мира, вне рассудочных форм, вне мышления по причинности».¹⁰

Заметный стилиевой сдвиг относительно предыдущих произведений обнаруживается и в особенностях музыкального языка «Острова мёртвых». В наибольшей степени новизна стилистики сказывается в сфере тематизма. Говоря о тематизме симфонической поэмы, следует отметить две важнейшие его особенности. Во-первых, это привлечение «особого вида мелодического тематизма»¹¹ – микротематизма, который в XX веке так или иначе проявил себя в музыкальных произведениях, соприкасающихся с символизмом. Непосредственную связь явления микротематизма с эстетикой символизма отмечает Е. Ручьевская: «Ослабление сопряженности отдельных мелодических построений – фраз, мотивов – приводит к тому, что мелодия не только не «ведет форму» и не «держится» вне сопровождения, но распадается на разрозненные фрагменты. Это совершенно новое явление <...>, характерное для начала XX века. Оно связано в какой-то мере с эстетикой символизма, с методом складывания образа из разрозненных фрагментов, а чувства из его оттенков, нюансов».¹²

С одной стороны, в этом принципе у Рахманинова отражается характерное для символистского искусства стремление воплотить тончайшие нюансы эмоциональных состояний, чем и обусловлено появление множества мельчайших элементов, каждый из которых несколько отличен от другого, а в совокупности они создают многосложную, переливающуюся, зыбкую эмоциональную атмосферу, часто в пределах одного состояния. С другой стороны, дробление мелодий на множество мелких, относительно самостоятельных интонационных ячеек снимает могущее возникнуть впечатление монологичности музыкального высказывания и, тем самым, из образной палитры симфонической поэмы естественно вытесняется фигура «лирического героя», для которой типична была бы исповедальная манера высказывания.

Второй особенностью тематизма «Острова мёртвых» является принцип тематических аллюзий, получивший претворение во втором разделе композиции и, частично, в первом (тема «хорала медно-духовых инструментов»). Эта особенность тематизма Рахманинова наиболее близко смыкается с типичными «приемами» символистского творчества. Метод цитат и аллюзий явился характерной «приметой» стиля многих представителей символистского течения, основным эстетическим положением которого стало не на-

⁹ Брюсов В. Ключи тайн // Поэтические течения в русской литературе конца XIX- начала XX века. Хрестоматия. – М., 1988. – С. 63.

¹⁰ Там же.

¹¹ Скафтымова Л. О мелодике Рахманинова // Страницы истории русской музыки. – М., 1973. – С. 117.

¹² Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. – М.-Л., 1966. – С. 103.

зывать предмет, а «намеренно заставлять читателя решать множество скрытых в его произведениях семантических загадок и доводить до более глубоких уровней смысла».¹³ Цитата или аллюзия становится своего рода символом, намеком, «отправляясь от которого сознание читателя должно самостоятельно прийти к тем же «неизреченным» идеям, от которых отправлялся сам автор»¹⁴, и которые «не могут быть адекватно <...> выражены никаким логическим сочетанием понятий и ни в каком определенном образе. («Мысль изреченная есть ложь» – излюбленный символистами стих Тютчева). Символ и должен стать способом выразить то, что нельзя просто изречь».¹⁵ Использованием «чужого» материала отмечены произведения, А. Блока, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, Л. Андреева, Д. Ратгауза, С. Кречетова и т.д. Не редкостью у символистов являются цитаты из собственного творчества (наиболее показательно в этом отношении творчество Ф. Сологуба). Интересен и тот факт, что метод аллюзий проникает и в изобразительное искусство, например, в творчество К. Сомова.¹⁶

Однако метод цитирования был известен намного раньше. Что же нового в этот прием вносят символисты? Показательным в этом методе у символистов является то, что, как правило, они не используют точных цитат (точностью цитирования отличается лишь А. Блок), чаще всего – это аллюзии. «Чужой» материал трансформируется, искажается, обогащает собственно авторской интонацией, вбирает «новые» смыслы. Второй особенностью цитирования является то, что символисты используют такие «чужие» образы и темы, в которых «хранится старая эмоциональность»,¹⁷ вскрываются целые уровни смыслов и значений, «уходящие» в глубину веков. Это так называемые «ходячие истины» по словам А. Блока или «избитые образы» по В. Брюсову.

В симфонической поэме С.В.Рахманинов использует целый ряд «заимствований». Это уже выше названные аллюзии на темы М.П. Мусоргского, П.И. Чайковского, самого Рахманинова, а также средневековая секвенция «Dies irae», появляющаяся в крайних разделах композиции. В чем же появляются особенности цитирования у С.В. Рахманинова?

Как и символисты, С.В. Рахманинов использует хорошо знакомый материал. Композитор обращается к особо популярной музыке. Так, например, пьесы цикла «Времена года», а пьеса «Октябрь» в наибольшей степени, вообще являются едва ли не самыми узнаваемыми для рядового слушателя. Кроме того, уже самая первая интонация мелодии Чайковского «обременена внетекстовыми связями».¹⁸ «Действительно, перед нами одна из ха-

¹³ БАРАН Х. Поэтика русской литературы начала XX века. – М., 1993. – С.19.

¹⁴ Брюсов В. Смысл современной поэзии // Брюсов В. Собрание сочинений в 7 томах. – М., 1975. – Т.6. Статьи и рецензии. 1893-1924 гг. – С.468.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Подробно об этом см. САРАБЬЯНОВ Д.М. Русские живописцы начала XX века. (Новые направления). – Л., 1973. – С.39.

¹⁷ Тынянов Ю.Н. Блок // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. Наука. – М., 1977. – С.121.

¹⁸ АРАПОВСКИЙ. М.Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной се-

рактрных романтических интонаций томления, предчувствия, тоски по утраченному, несбывшемуся»,¹⁹ своего рода мотив судьбы. Эта интонация является достаточно распространенной как в творчестве Чайковского, так и в творчестве других композиторов-романтиков (примеры многочисленны, наиболее показательные – лейтмотив «судьбы» из оперы Р. Вагнера «Валькирия», главная тема финала VI симфонии П.И. Чайковского).

Таким образом, «избрав» для цитирования распространенную романтическую интонацию, Рахманинов намеренно открывает глубокие уровни смыслов, делает образ более многозначным, семантически наполненным. В то же время это не точная цитата, а скорее аллюзия. «Чужой» музыкальный материал подвергнут активному авторскому переосмыслению, переинтонированию. «Искаженными» оказались фактурное и гармоническое «решения» цитируемого материала, а также и сама «бесконечная мелодия» распалась на мелкие ячейки (явление микротематизма). Таким образом, тема Чайковского приобретает у Рахманинова новый образно-эмоциональный ракурс. Рахманинов уходит от «бытовой» интонации Чайковского, от приветливой, непритязательной, ровной по эмоциональному тону лирики. Идеализированное душевное лирическое движение приобретает у Рахманинова утонченно-рафинированный, изысканный, ирреальный характер. Рахманинов в значительной степени усложняет образ, вносит в него элемент экспрессии, драматический оттенок, скорее это щемящее воспоминание о безвозвратно ушедшем, невозвратимом и невосполнимом, память о лирическом воспоминании, тоска по прекрасному. Тем самым, использование аллюзий и цитат естественно вписывается в ряд существенных признаков символистского искусства – искусства элитарного, обращенного не только к эмоциональному восприятию аудитории, но и к культурно-художественной эрудиции слушателя-читателя. Быть может, аналогичным примером в музыке богатейшего использования «чужого слова» является опера «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова, несомненно связанная с символистской эстетикой.

Характерными для эпохи символизма являются принципы драматургии данного сочинения. В. Брюсов, разделяя все символистские произведения на три вида, ко второму из них²⁰ относит произведения, «которым придана форма целого рассказа или драмы, но отдельные сцены которых имеют значение не столько для развития действия, сколько для известного впечатления».²¹ В то же время во всех трех видах символистской драматургии «поэт передает ряд образов, еще не сложившихся в полную картину, то соединяя их как бы в одно целое, то располагая в сценах и диалогах, то просто перечисляя один за другим».²²

мантики // Вопросы теории и эстетики музыки. Выпуск 15. – Л., 1977. – С.71.

¹⁹ Там же.

²⁰ К первому виду В. Брюсов причисляет «произведения, дающие целую картину, в которой, однако, чувствуется что-то недорисованное, недосказанное, точно не обозначено несколько существенных признаков», а к третьему – «произведения, которые представляются Вам бессвязным набором образов...»

²¹ Брюсов В. Ответ // Брюсов В. Собрание сочинений в 7 томах. – Т. 6. – С. 29.

²² Там же. – С. 30.

Такой принцип «образной драматургии» проявляется и в «Острове мёртвых». Это и миграция тем первого раздела во второй, и повторное возникновение-воспоминание как бы в «концентрированном» виде аллюзии на тему Чайковского во втором разделе, а также монтажное соединение как самих разделов композиции, так и эпизодов внутри них. Разночтения в интерпретации содержания поэмы в музыковедческой литературе становятся понятными в свете обоснования этого, по сути, монтажного принципа драматургии, отсутствия сюжетных связей формулировкой В. Брюсова: «Связь, даваемая этим образом, всегда более или менее случайная, так что на них [на ряд образов] надо смотреть как на вехи невидимого пути, открытого для воображения читателя».²³

Нельзя не упомянуть и ещё об одной характерной черте символистского искусства, ярко проявившей себя в первом разделе и коде «Острова мёртвых», — остинатности. Ведущая роль остинатности сказывается не только в воплощении мерного покачивания водной глади, но и в создании определенной суггестивной атмосферы, обладающей притягательной, завораживающей силой.

В соответствии с символистской художественной идеей в этом произведении обращают на себя внимание и тембровые «усложнения» в целях «изображения» явлений, выходящих за пределы материально-предметной реальности. В первую очередь, важно отметить не столько употребление «специфических» инструментов, сколько особые способы звукоизвлечения (*destopft*, применение сурдин), создающие колорит «условной» реальности. Это не только необычные звуки, но и впечатление пространства, которое существует по другим физическим законам, мертвое пространство.

В частности, это явление специфической реверберации (имитации застопоренных валторн в ритмическом увеличении создают эффект звукового отражения на морской поверхности, например, такт 11 от ц.22).

Если музыкальная картина «иной» реальности составляет одну черту специфического инструментального колорита, то другой его особенностью является желание композитора воплотить предельные состояния человеческого сознания. В «Острове мёртвых» можно заметить устремление к поискам новых, экспрессивных тембровых красок. Так например, во втором разделе стремительные хроматические скольжения у тремолирующих скрипок и альтов в высоком регистре (где фактически исчезает звуковысотность) создают впечатление вибрации психической энергии, внутреннего волнения, что с точки зрения трактовки тембрового колорита оказывается уже на грани сонористики.

Итак, симфоническая поэма «Остров мёртвых», чья идея порождена символистским источником, содержит целый комплекс принципов и приемов символистского искусства. Давая свою, оригинальную и отлич-

²³ БЕРДЯЕВ Н.А. Самопознание (Опыт философской автобиографии). – М., 1991. – С.30.

ную от беклиновской, интерпретацию заданной картиной «темы», Рахманинов раскрыл близость своей творческой индивидуальности душевно-духовным устремлениям, исканиям, а также настроениям-состояниям символистского искусства. «Остров мёртвых» – первое развернутое произведение в творчестве Рахманинова, написанное на символистский «сюжет». Однако, очевидная неслучайность этой «встречи» обнаруживается и в творческих исканиях последующих лет. О том, что поэма, видимо, убедительно воплотила какие-то очень важные, сущностные стороны миропонимания Рахманинова, говорит развитие найденных в ней образных сфер и средств выражения, пусть и в разной степени, практически во всех последующих масштабных произведениях композитора.

Прежде всего, это касается масштабов и глубины раскрытия духовно-художественных идей в последующих сочинениях, их обращенности к «последним вопросам» человеческого бытия в целом. Связь с поэмой в последующих сочинениях осязательна и в нередком «дистанцировании» авторского «я» от воплощаемого «сюжета» – в этом, в целом не вполне типичном для Рахманинова и юношеской, и зрелой поры отсутствии, снятии субъективного исповедального тона, известной объективации содержания (например, в «Колоколах», «Всенощном бдении»). Наконец, «прогнозы» «Острова мёртвых» в будущее рахманиновского творчества связаны и с выраженной философичностью высказывания, атмосферой не только переживания, но и размышления, осмысления. Эта атмосфера сказывается в заметной интеллектуализации музыкального языка, нередко конкретизирующегося едва ли не до вербальных (конечно, в обобщенном, музыкальном смысле) формул-цитат.

Обнаружение символистских влияний в последующих произведениях Рахманинова, с одной стороны, проясняет представление о своеобразии его стиля, который не может быть сведен лишь к разработке и развитию традиций отечественной классики, с другой – дает более полное представление об индивидуальной эмоционально-образной системе композитора, наконец, служит ключом к пониманию феномена рахманиновского творчества как творчества композитора XX столетия.

Конечно, назвать С.В.Рахманинова художником, у которого доминирует символистское мироощущение и миропонимание, может быть, однозначно и нельзя, но анализ самого характера взаимоотношения с художественными явлениями символистского направления (причем, и с живописными, и литературными) дает основание считать «символистские» элементы музыкально-художественного мира его музыки значительной частью рахманиновского содержательно-духовного пространства, во многом определяющими своеобразие её эмоционально-смысловой палитры, масштаб идей, актуальность проблематики его искусства для XX века в целом, и особенно для России.